

El misterio de dar. Solidaridad, miseria y poder en la obra de Griselda Gambaro

Ana Sánchez Acevedo
Universidad de Sevilla
ana.sanchez.acevedo@gmail.com

Toda la producción literaria de la argentina Griselda Gambaro (Buenos Aires, 1928), tanto en el ámbito de la dramaturgia como en el de la narrativa, se articula a partir de una mirada ética y socialmente comprometida que es indisoluble de sus construcciones estéticas, sin que una faceta se supedite a la otra, ambas siempre en relación de coexistencia y retroalimentación. Esa mirada ética —inquisitiva y áspera, fuertemente cuestionadora— forja y transita sus textos no a través de interpelaciones abstractas, vuelos metafísicos o inmersiones psicológicas, sino desde las propias interacciones humanas, constitutivas del tejido social. Sus personajes están en general poco individualizados y no se definen en términos de profundización psíquica ni de confesionalidad, pues interesan en la medida en que se comportan y se relacionan con otros personajes. Importan sus conductas: cómo sus actos determinan lo que son o lo que les obligan a ser, lo que aceptan y lo que les obligan a aceptar con respecto a ellos mismos y los demás (Gambaro, "La difícil" 30).

Las relaciones humanas tal como se reflejan en el universo gambariano están además permanentemente signadas, explícita o implícitamente, por el ejercicio del poder, como la misma autora ha destacado en diversas ocasiones¹, y como repetidamente ha hecho notar la crítica especializada, que ha encontrado en la dimensión y proyección sociopolítica de esta cuestión un punto de referencia obligado a la hora de abordar el análisis de las obras². En efecto, el conflicto por excelencia en el teatro de Gambaro se desarrolla en torno a algún tipo de relación asimétrica de poder, a partir de la cual quedan definidos los dos roles protagónicos básicos, enfrentados e interdependientes, que conforman el eje

1 || "Pienso que todas las relaciones, incluso las familiares son siempre, encubiertas o no, relaciones de poder. El poder nos ronda constantemente, pienso que debe haber otros subtemas en mis obras, pero el del poder es un tema que se me va imponiendo" (Gambaro, "Diálogo" 24-25). "Considero que no se han producido grandes cambios temáticos en mi teatro (cambios más evidentes en mi narrativa), quizás debido a que en teatro los desencadenantes de una obra han sido casi siempre situaciones parecidas de tipo político-social. Lo que ha cambiado es la mirada, el punto de mira o de ataque para tratar los mismos temas (el poder, el autoritarismo, la sumisión, la injusticia)" (Gambaro, "Respuestas" 155). Podrían añadirse muchos otros ejemplos a los anteriores. Recordemos también cómo el discurso pronunciado por Gambaro en el marco de la apertura de la Feria del Libro de Frankfurt en octubre de 2010 se construye justamente en torno al tema del poder (*Al pie* 123-130).

2 || Sin detenernos en un repaso innecesario del ya abultadísimo caudal de artículos y trabajos críticos sobre la obra — y en especial, la obra teatral — de Griselda Gambaro, baste mencionar a este respecto los dos trabajos monográficos más completos, abarcadores y significativos al respecto, dedicados ambos al estudio de su producción dramática en clave de poder: *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro* (2007) de Susana Tarantuviez y *Le théâtre de Griselda Gambaro* (2009) de Stéphanie Urdician, escrito a partir de su tesis doctoral, *L'œuvre dramatique de Griselda Gambaro. Les masques du pouvoir* (2004, Université Blaise Pascal, Clermont-Ferrand).

semántico de la opresión: el dominado y el dominador, la víctima y el victimario, el oprimido y el opresor. Otro tanto sucede con su narrativa, traspasada también por distintas versiones de esta dinámica opresiva.

Al enfoque sociopolítico que ha dominado manifiestamente los estudios, pretendemos añadir un núcleo de reflexión complementario, pero que ponga el acento sobre las determinaciones económicas de esas relaciones de poder; y, más concretamente, sobre la pobreza —la estrechez, la falta de lo necesario para la subsistencia, los estados carenciales— como marca general de victimización de los personajes, raíz de su constitución moral y condición de (im) posibilidad para su libertad, su toma de responsabilidad y/o su capacidad para establecer lazos solidarios. El propósito es demostrar cómo lo socioeconómico, además de ocupar el centro temático de la mayor parte de las novelas de Gambaro y de algunas de sus piezas teatrales, atraviesa toda la cosmovisión ética y estética de la escritora, no solo en el plano del contenido, sino a un nivel profundo y estructural.

Hasta ahora, los trabajos que han tocado este asunto han sido fundamentalmente puntuales y parciales, centrados en el análisis de alguna obra en concreto; y esto sobre todo en lo que atañe a la dimensión temática y a los textos narrativos, donde el peso de estos contenidos es mucho más evidente, según iremos viendo. Posiblemente tenga bastante que ver en ello una patente desarticulación, casi esquizofrénica, entre la crítica de su narrativa y la de su dramaturgia (mucho más abundante la segunda que la primera), ámbitos que prácticamente no se han abordado en conjunto, como si de dos autoras diferentes se tratase.

En lo referente al teatro, pese al enorme caudal de investigaciones, únicamente Susana Tarantuviez, en su monográfico sobre la producción dramática de Gambaro (2007), se detiene a trazar una somera aproximación a esta problemática, si bien dándole poca entidad dentro de su propuesta y limitándolo a un escueto subapartado dentro de los "planos de la realidad textualizados" en la dramaturgia gambariana (Tarantuviez, 303). Este planteamiento resulta, a nuestro juicio, insuficiente, en tanto lo socioeconómico no es meramente un "plano de la realidad" contextual sobre el que escribe Gambaro, sino un lugar desde el que observa, desde el que se posiciona, desde el que articula a sus criaturas morales. Y es que, si por una parte, escribir la Argentina, colocar sobre el país una mirada ética, exige necesariamente tener presente la inmediatez de "la opresión selectiva de la miseria" (Gambaro, *Al pie* 95); por otra, las propias circunstancias biográficas de Gambaro —hija de una familia obrera de la Boca, escasa de recursos, sujeta desde su

infancia y durante muchos años a las estrecheces de la pobreza³—la ubican consecuentemente en esa perspectiva.

Estas consideraciones nos permiten a su vez reforzar las líneas de un trazo que pone en vinculación a Griselda Gambaro con dos grandes de la tradición literaria porteña, procedentes ambos de un estrato socioeconómico semejante que también determinará su cosmovisión creadora. De un lado, en el campo teatral, Armando Discépolo, autor del grotesco criollo, género con el que la dramaturgia argentina alcanza su mayoría de edad y donde los temas y personajes, sus ilusiones y fracasos, su eventual destrucción, están siempre ligados a las penurias de la subsistencia y la falta de medios materiales. De otro, Roberto Arlt, y en especial el Arlt dramaturgo de *Trescientos millones* y el Arlt novelista de *El juguete rabioso*, relato de aprendizaje enraizado en la miseria urbana, con el que establecen lazos de parentesco varias de las narraciones gambarianas.

Con estas premisas, proponemos entonces un recorrido inicial en clave socioeconómica a través de la obra narrativa y dramática de Griselda Gambaro —recorrido que marcaremos en las siguientes páginas de manera sintética, en la medida en que nos lo permite el espacio de que disponemos⁴—. Según se ha apuntado antes, el funcionamiento de este eje reflexivo-constructivo resulta bastante más visible y explícito en los textos narrativos que en las piezas teatrales, y aunque ya está presente en algún cuento de las colecciones *Madrigal en ciudad* (1963) y *El desatino* (1965), es en la primera novela de la autora donde comienza a imponerse con fuerza como núcleo novelesco.

Publicada en 1968, *Una felicidad con menos pena* comienza con un aparente acto de solidaridad de insólitas derivaciones. El narrador protagonista, un indigente con visos picarescos, es acogido por un desconocido benefactor —“el señor Eustaquio o Eduardo”, a quien la riqueza “hacía sentir culpable” (15)—, que ha decidido compartir su hogar con cualquier persona que lo

3 || Gambaro ha hecho referencia a estas circunstancias en algunos textos y entrevistas. Véase, por ejemplo, la nota de prensa de *Primera Plana* sobre el estreno de *El campo*, en 1968 (“Griselda en el País de las Pesadillas”), o las entrevistas de Cristina Mucci (“Los intelectuales” 133) y María Moreno (“De profesión”). La novela *El mar que nos trajo* (2001) cuenta la “historia apenas inventada” (121) de la familia de Griselda, desde el periplo migratorio de los abuelos analfabetos, pasando por la vida en el conventillo, hasta terminar con la primera infancia de la escritora.

4 || A este respecto, y teniendo en cuenta la ya vasta extensión de la producción de nuestra escritora, es necesario advertir que el verdadero interés y alcance de esta propuesta solo puede apreciarse en su justa medida mediante un análisis más extenso, pormenorizado y sistemático de los textos, que fundamente el carácter estructural y profundo —no anecdótico— de lo socioeconómico. Es lo que desarollo en mi Tesis doctoral defendida en la Universidad de Sevilla en el mes de junio de 2012.

necesite. A través de un humor negro, grotesco e hiperbólico, sin apenas resquicios para el optimismo, se escudriñan los dobleces de una generosidad deformada hasta el extremo. Aunque la lujosa mansión del buen samaritano tiene "piezas por todos lados [...] llenas de muebles hasta el techo, con colchas que brillaban sobre las camas, sillones, botellas sin abrir" (15), este hospitalario anfitrión mantiene cerradas todas las habitaciones, mientras va hacinando a sus inquilinos en un solo cuartucho cada vez más abarrotado e insalubre; un espacio de asfixia que él mismo preside impertérritamente desde una silla de la que nunca se levanta y en la que su gordura va aumentando tan desproporcionadamente como la población y la podredumbre de su reino de miseria.

Ganarse la muerte (1976) puede leerse como una suerte de novela de anti-aprendizaje o novela de aprendizaje fallida (Moret, 124), de funcionamiento inverso. Es el texto que obligará a Gambaro a exiliarse con su familia en Barcelona, entre 1977 y 1980, a raíz de su prohibición, por decreto de la Junta Militar, en el contexto de la dictadura⁵. Cledy, la hiper-pasiva protagonista —quizá la más terrible dentro de ese universo de víctimas pusilánimes y contraejemplares de las obras de Gambaro anteriores al golpe del 76—, pierde a sus padres y se ve obligada a entrar a un hospicio de pesadilla en el que malviven más de 1.500 niños, y donde pasará por espantosas vejaciones para finalmente resultar vendida a una familia de clase alta. Los Perigorde, que en teoría la compran con el propósito de convertirla en esposa de su hijo, la utilizan en la práctica como humillada sirvienta y objeto de innumerables abusos, a los que la chica no impone resistencia alguna. De modo que esa transacción comercial que la saca de un infierno, la arroja a otro peor, inenarrable en su abyección, que terminará por destruirla hasta sus últimas consecuencias.

Con *Dios no nos quiere contentos* (1979) Gambaro da inicio a lo que podríamos llamar su "trilogía de la miseria" por excelencia: un trío de narraciones de aprendizaje⁶, urdidas sobre el entramado de la pobreza urbana y unidas por un personaje protagonista común, Tristán, un pobre chico y después un pobre hombre, corto de inteligencia pero pleno de solidaridad, que sirve de centro a una reflexión honda y prolífica sobre los distintos perfiles de las relaciones humanas en sus condicionamientos socioeconómicos; o, para ser más exactos, sobre cómo incide en esas relaciones un contexto de absoluta estrechez, de falta de lo necesario para el sustento, de carencia total de recursos. En un Buenos Aires signado por el desastre de la Guerra Sucia, Tristán se hace huérfano por

5 || El extenso y prolífico informe de la Secretaría de Inteligencia de Estado censurando el texto se ha publicado como apéndice de la novela en la edición de Norma (Gambaro, *Ganarse* 205-219).

6 || La crítica ha vinculado *Dios no nos quiere contentos*, en concreto, con el *Cándido* de Voltaire.

segunda vez, perdiendo a sus padres adoptivos a causa de un derrumbe. Se refugiará entonces en casa de su vecina María, una niña acosada por un mezquino horizonte que acaba condenándola a una vida prostibularia. Allí Tristán tratará contacto con el otro personaje pivote de la historia, Rosa, la tía de María, a la que todos llaman la Ecuyere, pero que "no era ecuyere sino contorsionista" (Gambaro, *Dios* 53).

Acompañando a estas criaturas desarrapadas que tratan de sobrevivir como pueden a su progresiva depauperación, se nos invita a indagar en "las jerarquías de la miseria", que "se suceden al infinito, como las penas de Job", pues "nadie está a salvo del zarpazo ambicioso que codicia la más mezquina de nuestras posesiones" y hasta "el último de los miserables debería tener miedo, siempre será despojado" (98-99). En un punto de la novela en que los personajes, hostigados por esta fatalidad, ven cómo se acelera su desastrosa caída hacia estados carenciales cada vez más alarmantes, la voz narradora da cuenta de estas ponderaciones de lo ínfimo en los siguientes términos: "Comprendieron que pasaban del estado miserable al paupérrimo, sin que la comprobación los afectara demasiado porque la diferencia es apenas una ranura de luz. Claro que basta cerrar una ranura de luz para volvemos ciegos" (114).

Esa "ranura de luz" es también la que abren los lazos de la mutua solidaridad, aunque no haya sino pobreza para compartir; y es la que enfrentará a Tristán y a la Ecuyere con los "inconvenientes de la bondad". Pese a la atmósfera general de desamparo, la mirada de Gambaro sobre sus seres de ficción se ha hecho aquí algo más tierna y compasiva, dotando de una mayor dimensión y complejidad humana a los personajes, aunque sin eliminar la carga crítica que pesa siempre sobre ellos, lejos de la condescendencia, el maniqueísmo o la commiseración.

Ciertamente atípico en el conjunto de la producción de nuestra autora, el siguiente de sus textos narrativos, *Lo impenetrable* (1984), fue escrito en España durante el periodo de exilio, precisamente "por razones económicas" (Gambaro, "Los intelectuales", 137), con la intención de presentarlo al premio de novela erótica "La sonrisa vertical". Se trata en realidad de una reversión paródica, una novela anti-erótica, podríamos decir, que capítulo a capítulo recorre y desmonta las reglas del género. Muy divertida, original y disparatada en sus planteamientos, de nuevo atravesada por el tamiz de lo grotesco, narra la aventura sexual nunca llevada a término entre la insaciable Madame X y el hiperbólicamente excitable caballero Jonathan. A grandes rasgos, esta obra parecería escapar a las líneas maestras de la escritura de la autora e incluso caer fuera de ese imperativo de reflexión ética del que partíamos. Pero es solo en apariencia, pues en última instancia sí hay tanto un trabajo sobre las relaciones de poder,

como incluso una situación estructural económica que define esas relaciones; ya que, en su frustración por la eterna dilación de la unión deseada con el pretendiente, la dama protagonista vuelca sus apetitos sexuales sobre su criada.

En *Después del día de fiesta* (1994) volvemos a encontrarnos con Tristán como centro de un universo moral arraigado en la marginación de las villas miseria, y al que se yuxtapone insólita pero eficazmente la presencia anacrónica y deliberadamente inverosímil de un Giacomo Leopardi que pasa sus últimos días en la Argentina de la época. Gambaro confronta el universo que representa el escritor italiano, noble e ilustrado —pero también infinitamente desvalido a ojos de un enternecido Tristán— con la masa de población suburbial desclasada, "inmigrantes indios y africanos recién llegados y en condiciones paupérrimas en choque con vecinos italianos de tercera generación quienes irónicamente los desprecian por extranjeros, oscuros y primitivos" (Morell, 666).

El mar que nos trajo (2001), por su parte, recrea la "historia apenas inventada" (121) de luchas, padecimientos y tenacidades de la propia familia inmigrante de Griselda Gambaro, hija "de Isabel Russo y José Gambaro, un pintor de brocha gorda cuyos antepasados vinieron de la Italia meridional a fines del siglo XIX" (Gambaro, "Griselda en el País"). Aquí la cuestión socioeconómica es absolutamente imperante. Los personajes habitan ese espacio precario, mísero y literariamente emblemático del conventillo o inquilinato, y su vida se reduce precisamente al enfrentamiento constante con las penurias de la diaria subsistencia, donde no hay "lugar para ambiciones que no se refirieran al cuerpo: techo, comida y mínimo abrigo" (70).

Promesas y desvaríos (2004), la última novela que ha publicado Gambaro hasta el momento (dejando a un lado los textos para niños y adolescentes a los que la autora se ha dedicado en los últimos años), pone de nuevo el foco ético-estético sobre los más desamparados. Como colofón de esa "trilogía de la miseria" a la que aludíamos unos párrafos atrás, se recupera una vez más al cándido Tristán en su proceso de aprendizaje, ahora en relación con otro habitante de los márgenes sociales: un ciego con el que topa casualmente, que acaba de ser abandonado por su perro lazillo y será socorrido por nuestro compasivo protagonista.

Centrándonos a continuación en la producción dramática de Griselda Gambaro —donde, según venimos planteando, la presencia de la problemática socioeconómica no es, en general, tan manifiestamente visible—, comenzaremos por abordar brevemente la etapa que va desde 1963 hasta 1974, dominada por un enfoque predominantemente contrajemplar, en tanto los personajes funcionan como anti-modelos de conducta con los que se confronta al lector o espectador. Este tipo de enfoque tenderá a cambiar a partir de la pieza *Sucede lo que pasa* (1975) y sobre

todo en los textos escritos tras el fin de la Guerra Sucia, cuando se apuesta por la rebelión decidida, valiente y responsable, encarnada preferentemente en figuras femeninas emancipadas que "no asumen la derrota como un fracaso, sino como un aprendizaje" (Gambaro, "Respuestas" 149).

El primer signo que, a este respecto, podemos abordar es el que se refiere a la economía de medios escénicos, la pobreza escenográfica como reflejo de una pobreza material —en última instancia, de una falta de libertad espacial— en la que viven los personajes, sometidos a una estrechez de recursos que se refleja con frecuencia en viviendas comprimidas en una sola habitación, que hace las veces de sala de estar y de dormitorio. Es el caso de *Los siameses* (1965), *Viaje de invierno* (1965), *Nada que ver* (1970), *Sólo un aspecto* (1971) o *Puesta en claro* (1974). El cuarto ruinoso y mugriento que habitan los dos protagonistas de *Viaje de invierno* funciona además como proyección espacial de la decadencia de los personajes y de su relación matrimonial y afectiva, deteriorada por los estragos del paso del tiempo: las miserias materiales de la edad.

Aunque en *El desatino* (1965) el nivel socio-económico de los personajes es algo más desahogado —viven en una casa con más de una habitación—, el escenario también va a estar marcado por una dejadez que aquí hace referencia al abandono y la degradación que sufre y que acepta pasivamente Alfonso. Sus prejuicios socioeconómicos, de clase, le impedirán aceptar la ayuda del muchacho de clase obrera —único personaje con algún rasgo positivo de la obra— que trata de ofrecerle su generosidad y amistad, y es a cambio repetidamente despreciado por el protagonista.

"Una cama" y un "gran tacho con la tapa en el centro" (*Teatro II*, 143) componen todo el decorado de la pequeña habitación de Valentina en *Dar la vuelta* (1972/73). Debajo de la cama y dentro del tacho habitan los hijos ilegítimos y hambrientos de la muchacha, que ella trata de esconder por vergüenza a sus compañeros de oficio, y muy especialmente al ingenuo Joe, cuyos lazos de solidaridad pasan precisamente por la asistencia económica.

En *Nosferatu* (1970) el estado de miseria de la familia vampiros se lleva al extremo instalándolos en una casa que no dispone de un solo mueble. De ahí que al abrirse la pieza el Padre aparezca sentado en el suelo de una habitación completamente vacía, agobiado por un hambre que ya es en sí misma un estado opresivo preparatorio de su definitiva victimización al final del texto, en relación irónica con el papel tradicional que le correspondía al personaje en la tradición literaria, pues será él quien morirá vampirizado a merced de unos subrepticios policías.

El conflicto de la pieza breve *Acuerdo para cambiar de casa* (1971) está basado íntegramente en una manipulación jugada

mediante la estrategia de una falsa generosidad planteada en términos de mejora de la economía espacial: promesas de lujo y holgura frente a la privación y el ahogo del presente inmediato. El director del centro psiquiátrico habitado por cinco mujeres trata de persuadir a las internas para una mudanza que anuncia así como ventajosa: "Nos dan otra casa, más grande, más linda, más cómoda", "una casa soberbia, un petit-hotel, un rascacielos, una estancia..." (*Teatro II* 41). Circunstancia esta de pretendido pacto magnánimo, que oculta en realidad una imposición autoritaria, solapada de modo que las internas acepten marcharse del lugar y hacia ninguna parte sin oponer resistencia.

Es paradigmática en este sentido la supresión del lujo y la disminución de la extensión espacial como resorte para la transformación de habitación de hotel a cárcel en *Las paredes* (1973), la primera de las piezas teatrales de Gambaro. Este texto presenta además una prehistoria insinuada de predisposición a la sumisión del personaje principal, que se dibuja a través de la alusión a sus relaciones económicas con la dueña de la pensión en que vive y con el jefe de su oficina, ambos temidos por el subyugado protagonista. De índole socioeconómica es asimismo la ingenua confianza de este en el Funcionario, de categoría más alta y mejor vestido que el Ujier, pero ejecutor en igual medida de su proceso de destrucción.

Por otra parte, de entre las obras de este periodo van a ser varias las que presenten una relación laboral entre la víctima y el victimario: el oprimido trabaja para el opresor, de manera que desde el comienzo de la acción hay ya establecida una jerarquía y una asimetría en las relaciones de poder que va determinando el sentido de la sumisión, que lo prefigura desde lo socioeconómico. Es el caso de Martín en *El campo*, de Joe y Valentina en *Dar la vuelta*, de la sirvienta despojada de identidad de *El nombre*, y, aunque de manera menos directa, aún "en potencia", de las víctimas de *El despojamiento* y de *El miedo*, ubicadas en falsas salas de espera, en busca de trabajos que necesitan desesperadamente, y por ello totalmente vulnerables a una humillación y a una eventual aniquilación frente a la que nunca se rebelan.

En cuanto a las obras de las décadas siguientes, en *Real envido* (1980) el Rey —una figura fuertemente grotesca, emparentada con el Ubú de Jarry— pretende solventar el paupérrimo estado de las arcas reales buscando un marido rico para casar a su hija, la princesa Margarita. Los posibles pretendientes, sin embargo, resultan ser unos pobres muertos de hambre que llegan a palacio clamando por un poco de comida. Un matrimonio concertado por intereses pecuniarios es también uno de los ejes de giro de la historia dramatizada en *La malasangre*, si bien en este caso en clave decididamente trágica. *Del sol naciente* (1984) retoma esa misma amargura para llevarnos a un oriente postizo que tiene

como perpetuo acompañamiento sonoro extraescénico el "ruido monótono, como de una cuchara golpeando acompañadamente contra un plato de lata" (*Teatro III* 137) que hace presente en escena a un pueblo famélico en proceso de rebelión.

Unos años después, *Penas sin importancia* (1990) pone a funcionar un diálogo intertextual con *Tío Vania* de Chéjov para entrelazar dramáticamente las desventuras de Rita —embarazada, angustiada por el trabajo y la falta de dinero, y condenada a una vida de infelicidad por el egoísmo de su marido— con los ecos de la desgracia y la resignación de la Sonia chejoviana, cuya historia se aparece sobre el escenario, solo visible a los ojos de nuestra protagonista. Beatriz Trastoy ha visto además en esta pieza otra conversación literaria implícita, de segundo grado, añadida a la anterior: la que se establecería con el *Trescientos millones* de Roberto Arlt (Trastoy, 39).

Es necesario entender un poco (1994) nos acerca a un nuevo personaje marginal, Hue, distinguido por una riqueza espiritual erigida en contraste con su pobreza material:

La miseria lo acompaña durante todo su periplo, desde su China natal; luego [...] en Francia, sus penurias económicas son cada vez más extremas y al regresar a su hogar se reencuentra con ella, como si la carencia fuese lo único constante en su existencia (Tarantuviez, 313).

En un tono más humorístico y liviano, los *Cinco ejercicios para un actor* (1995) —cinco textos monológicos con hablantes masculinos— se construyen todos, de manera más o menos explícita según el caso, sobre circunstancias socioeconómicas determinantes: desde el mago terciermundista que comenta con envidia los trucos de David Copperfield y se lamenta entre dientes de una precariedad de medios que convierte sus artes en ridículos contactos, hasta el pobre hombre desarrapado, apaleado y hecho un guíñapo, que trata de convencernos de las ventajas y placeres de vivir en el suburbio, mientras en realidad nos está dejando clara la inhabitabilidad y la inhumanidad de aquel entorno, dibujado con trazo grotesco a través de inverosímiles trayectos pugilísticos en colectivos abarrotados, robos violentos e interminablemente recurrentes y populistas compromisos gubernamentales siempre pospuestos.

En el breve monólogo *Falta de modestia* (1997) la protagonista nos habla desde un encierro carcelario al que ha sido condenada por hurto. Su entrada en la delincuencia, según nos cuenta, ha sido el último resultado de una existencia de permanente insatisfacción y soberbia, persuadida desde su infancia de que su nacimiento en el seno de una familia pobre —aunque afectuosa— no había sido sino una desastrosa equivocación del destino, para la que

ella "no estaba preparada" (*Teatro IV* 182). De ahí que se haya pasado la vida "llorando por lo que no tiene" (182) y despreciando a unos hijos que considera vulgares y a un marido que se desloma trabajando y nunca la saca de esa miseria que la ha dejado "ciega" para todo aquello que no sea su ambición por medrar, incapaz de disfrutar de un tiempo que ahora se le ha ido de las manos.

Lo que va dictando el sueño (1999-2000) se estructura sobre un esquema muy claramente emparentado con el ya transitado intertexto arltiano de *Trescientos millones*. Ana, una modesta sirvienta que trabaja como limpiadora en un geriátrico (es decir, un personaje de nuevo definido por su posición socioeconómica como rasgo estructural), es maltratada en el entorno laboral por un director tiránico y en el doméstico por un hermano delincuente y una despreciable cuñada; una realidad de frustración y vejación constantes, de la que la protagonista —carente de medios materiales que la doten de posibilidades emancipatorias— se fuga virtualmente a través de ensoñaciones que le permiten vivir imaginariamente una existencia feliz, en la que su hermano la adora y la invita a viajar con él a través del mar, en un lujoso velero que podríamos poner en relación con el trasatlántico onírico de la Sofía arltiana.

De entre las últimas obras de Gambaro, es *El misterio de dar* (2006), un unipersonal estrenado en 2009, la más significativa respecto a las líneas de reflexión que venimos desarrollando. Aquí ese doble eje miseria-generosidad está marcado desde el propio título y domina por completo el texto, mientras que la cuestión del poder es la que ha quedado en un plano secundario e implícito. Esta pieza bien puede entenderse como un proceso de profundización en la idea moralmente conflictiva de esos "inconvenientes de la bondad" que mencionábamos en relación con *Dios no nos quiere contentos*.

A esos "inconvenientes" se ve enfrentada la protagonista —vieja, sola, agobiada por la escasez y el necesario control férreo de gastos y energías, dependiente de una mísera pensión con la que a duras penas subsiste— cuando en un acto de generosidad repentino, que ni ella misma termina de entender o de aceptar, entrega casi todo —lo poco que tiene— a una madre y un hijo indigentes con los que se cruza en la calle. De regreso a casa recapacita, se arrepiente, reflexiona y, a la vez, se recrea en su gesto, y con ello, de una manera rica, crítica y compleja, pone al lector/pectador en confrontación con su propia solidaridad y con ese problemático gesto, éticamente conflictivo, de dar o no dar limosna. Todo ello también, en última instancia, ligado a una reflexión, igualmente medular en este texto, sobre la soledad, la vejez y la dignidad.

Con el recuerdo de un fragmento de *El misterio de dar*, muy elocuente en materia de solidaridades y debilidades humanas, cerramos finalmente este recorrido:

Con la cartera bien apretada bajo el brazo, me dirigí a la mujer, le tendí un billete. Había elegido un billete en lugar de monedas porque, aunque sea la misma suma, parece más. Instantáneamente ella se olvidó del frío, no repitió su gesto de antes, [...] cuando dudaba, ¿le daría, no le daría? Esta vez abrió la mano como un imán, como una garra. Qué vergüenza esa avidez, esa... necesidad. Sonrió, como si el mundo fuera bueno, y yo quería mirarla con desprecio, con dureza para que no se equivocara. Señora, el mundo no es bueno, ¡les pasa de largo! No sonría, no diga gracias, ¡no sea infeliz!, ¿qué me agradece? Pero no pude. Enterñecida, la miré, como tonta, iy estaba tonta!, teníamos un lazo común que no sé cuál era (*Teatro IV* 410).

Bibliografía

- Berlanga, Ángel. "Vida de perros". *Página 12*. Suplemento "Radar" (26 abril 2009). <<http://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/radar/9-5264-2009-04-26.html>> (consultado 9 febrero 2012).
- Busom, Rais. "Dinero y ser. El fin de la violencia y la tarea del poder". *Dunas en la playa. Reflexiones en torno al poder*. Madrid: Los Libros de la Catarata, 1996: 105-124.
- Forcadell, María Soledad. *Representaciones e imaginarios sobre la pobreza: villa miseria y subjetividad en la literatura argentina del siglo XX y XXI*. Tesis doctoral. Washington University in St. Louis, 2009. <http://digital.wustl.edu/e/etd/pdf/Forcadell_wustl_0252D_10122.pdf> (consultado 17 febrero 2012).
- Gabetta, Carlos. *La debacle de Argentina. Una Argentina que muere y otra que bosteza*. Barcelona: Icaria, 2002.
- Gambaro, Griselda. *Al pie de página. Notas sobre la sociedad, la política, la cultura*. Buenos Aires: Norma, 2011.
- _____. *Teatro I. Desde 1963 a 1971*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro II. Desde 1971 a 1975*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro III. Desde 1980 a 1991*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Teatro IV. Desde 1994 a 2007*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2011.
- _____. *Una felicidad con menos pena* (1968). Buenos Aires: Norma, 2009.
- _____. *El mar que nos trajo* (2001). Barcelona: Belacqua, 2007.
- _____. *Nada que ver con otra historia* (1972). Buenos Aires: Norma, 2007.
- _____. *Los animales salvajes*. Buenos Aires: Norma, 2006.
- _____. "Los intelectuales nunca hemos tenido incidencia". Entrevista con Cristina Mucci. *Pensar la Argentina: siete intelectuales reflexionan sobre nuestro país*. Buenos Aires: Norma, 2006: 125-140.
- _____. *Después del día de fiesta* (1994). Buenos Aires: Norma, 2005.
- _____. *Promesas y desvaríos*. Buenos Aires: Norma, 2004.
- _____. *Dios no nos quiere contentos* (1979). Buenos Aires: Norma, 2003.
- _____. *Ganarse la muerte* (1976). Buenos Aires: Norma, 2002.
- _____. *Lo impenetrable* (1984). Buenos Aires: Norma, 2000.
- _____. "De profesión, terrenal". Entrevista con María Moreno. *Página 12*. Suplemento "Las/12" (9 septiembre 1999). <<http://www.pagina12.com.ar/1999/supple/las12/99-07-09/nota1.htm>> (consultado 2 marzo 2012).
- _____. "Diálogo de apertura: Griselda Gambaro y Osvaldo Pellettieri". Entrevista. *El teatro y su crítica*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1998: 19-27.
- _____. *Lo mejor que se tiene*. Buenos Aires: Norma, 1998.
- _____. "Respuestas al cuestionario". Entrevista. *Dramaturgas latino-americanas contemporáneas*. Ed. Elba Andrade y Hilde F. Cramsie. Madrid: Verbum, 1991.

- _____. "La difícil perfección". Entrevista. Griselda Gambaro. *Teatro: Nada que ver. Sucede lo que pasa*. Ed. Miguel Ángel Giella, Peter Roster y Leandro Urbina. Ottawa: Girol Books, 1983.
- _____. *El desatino*. Buenos Aires: Emecé, 1965.
- _____. *Madrigal en ciudad*. Buenos Aires: Goyanarte, 1963.
- _____. "Griselda en el País de las Pesadillas". *Primera Plana* VI, 302 (8 oct. 1968).
- Lienhard, Martin, coord. *Discursos sobre (l)a pobreza. América Latina y/e países luso-africanos*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2006.
- Morell, Hortensia R. "Después del día de fiesta: reescritura y posmodernidad en Griselda Gambaro". *Revista iberoamericana* LXIII, 181 (octubre-diciembre 1997): 665-674.
- Moret, Zulema. "De los crecimientos interrumpidos: entre la Ley y la Muerte". *Esas niñas cuando crecen, ¿dónde van a parar?* Amsterdam/New York: Rodopi, 2008: 123-152.
- Natanson, Brigitte. "El discurso sobre la pobreza y la miseria en la literatura argentina sobre la migración". *Amérique Latine. Histoire et Mémoire. Les Cahiers ALHIM* 12 (2006). <<http://alhim.revues.org/index1532.html>> (consultado 15 febrero 2012).
- Noemi Voionmaa, Daniel. *Leer la pobreza en América latina: literatura y velocidad*. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio, 2011.
- Paz, Marcelo. "La domesticidad del horror en dos novelas de Griselda Gambaro". *Ciberletras* 14 (2005). <<http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v14/paz.htm>> (consultado 20 febrero 2012).
- Saíta, Sylvia. "La narración de la pobreza en la literatura argentina del siglo veinte". *Revista Nuestra América* 2 (agosto-diciembre 2006): 89-102. <<http://bdigital.ufp.pt/bitstream/10284/2361/3/89-102.pdf>> (consultado 15 febrero 2012).
- Tarantuviez, Susana. *La escena del poder. El teatro de Griselda Gambaro*. Buenos Aires: Corregidor, 2007.
- Trastoy, Beatriz. "Madres, marginados y otras víctimas: el teatro de Griselda Gambaro en el ocaso del siglo". *Teatro argentino del 2000*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 2000.
- Urdician, Stéphanie. *Le théâtre de Griselda Gambaro*. Paris: Indigo & Côté-femmes éditions, 2009.